

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009

Varia

Notes de lecture

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3999>

DOI : 10.4000/1895.3999

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 238-27

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner, « Notes de lecture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3999> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3999>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

Notes de lecture

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner

1. Livres

- 1 ***Autour des cinémathèques du monde : 70 ans d'archives de films***, CNC, 2008, 197 p.
Instance fédératrice des cinémathèques et centres d'archives cinématographiques du monde entier, la FIAF fêtait en 2008 ses 70 ans. La vieille dame, qui ne manque pas de charmes et de vigueur, publiait à cette occasion un « cabinet de curiosités » en papier. Au premier abord, un étrange objet fait de détails de photographies teintées, parsemées de citations de Bazin, Bergman, Borde et autres B célèbres. Muni, comme pour les ouvrages de bibliophilie, d'un précieux coupe-papier, le lecteur est amené à « révéler », grâce à son découpage (sa défloration ?) poèmes et essais, inédits ou réédités, en français ou en anglais, photos et photogrammes. Ceux qui attendaient la plaque commémorative d'usage y seront pour leurs frais, les autres auront plaisir à naviguer à vue et à se nourrir de quelques pépites. Eric Von Stroheim dissertant sur le « mystère définitif des corps et de leurs mouvements enregistrés par le cinéma muet des années 20 » (p. 103). Joana Hadjithomas et Khalil Joreige questionnant « la question du corps social et du corps individuel dans une société communautaire » (p. 130). Jérôme Prieur évoquant la fameuse baignoire de Langlois photographiée par Denise Bellon, à la fois « souvenir reconstitué » et « image de la chanson de gestes d'Henri Langlois » (p. 66). En annexe, quelques textes plus informatifs trilingues français/anglais/espagnols informent sur les buts de la FIAF, sa chronologie, les lieux et dates de ses précédents congrès.
- 2 ***1969-2009 : Les Archives françaises du film : histoire, collections, restaurations***, CNC, 2009, 224 p.
Créées en 1969 au sein du Centre national de la Cinématographie (devenu cet été Centre du cinéma et des images animées – et pourquoi pas du cinéma documentaire ? numérique ? des films publicitaires ? des images de synthèses ? du cinéma en 3D ?) les Archives françaises du film fêtent cette année leurs quarante ans. Un livre célèbre cet anniversaire. Un livre ? Plutôt trois, enchâssés l'un dans l'autre, de matière, de couleur

et de taille différentes, comme si le massicot avait fait relâche le jour des finitions. Le premier cahier propose des photogrammes, regroupés par thématiques, de quelques-uns des films restaurés. Exercice séduisant, sur papier glacé, mais un peu vain. Le second cahier présente de façon détaillée le programme des films programmés à la Cinémathèque française, en octobre 2009, point culminant des célébrations de cet anniversaire. Choisis collégialement par la petite centaine d'employés des archives, ces films reflètent la variété des genres, formats et nationalités des films sauvegardés et restaurés à longueur d'années par les AFF. Nettement plus intéressant est le troisième cahier qui, à l'aide de sources d'époque, retrace l'histoire du site des AFF (une ancienne batterie militaire des Yvelines mise à disposition du Ministère des affaires culturelles dans les années 1960), les allocutions inaugurales d'André Holleaux, directeur du CNC, et de Jean Vivié, historien de la technique cinématographique et premier directeur des AFF, l'histoire de la constitution des collections et des bâtiments aménagés ou construits à cet effet, la création du dépôt légal cinématographique en 1977, les grands axes de la politique de conservation, de restauration et de valorisation d'un patrimoine national. En se dotant, en 2004, d'un laboratoire numérique de restauration des films, les AFF entraient de plein pied dans le XXI^e siècle. En 2006, la création conjointe d'une base de données en ligne (www.cnc-aff.fr) et l'ouverture d'un espace de consultation de films numérisés sur le site de la BnF ont donné visibilité et accessibilité à une collection patrimoniale inestimable, riche aujourd'hui de quelque 100 000 films.

- 3 **Elena Alekseeva, *Razvitie i stanovlenie kinematografy v Kazani i kazanskoj gubernii (1897-1917)*** [Le développement et l'essor du cinématographe à Kazan et dans le gouvernement de Kazan (1897-1917)], Kazan, Académie des Sciences du Tatarstan, FAN, 2007.
- 4 **Elena Alekseeva, *Kinematograf v Kazani. 1897-1917. Sbornik dokumentov i materialov*** [Le cinématographe à Kazan, 1897-1917. Recueil de documents et matériaux], Kazan, Gasyr, 2007.

Dans l'ensemble de l'aire post-soviétique, l'essor des études locales en histoire du cinéma depuis une quinzaine d'années est une conséquence logique de la dislocation de l'URSS et du mouvement de décentralisation des régions de la Fédération de Russie, amorcé sous Eltsine. Si cette tendance est particulièrement forte en Ukraine, on dispose également aujourd'hui d'histoires du cinéma pour un nombre croissant de villes et régions de Russie, depuis Kharkov jusqu'à la Sibérie. Généralement non diffusées en dehors de leurs lieux de parution, ce qui est le cas pour une majorité d'ouvrages de sciences humaines édités en région, il est extrêmement difficile d'en établir un recensement, même approximatif, et plus encore de se les procurer, à moins que l'auteur ou quelqu'un de ses connaissances ne se charge d'en acheminer quelques exemplaires à Moscou ou Saint-Pétersbourg : nous voici revenus aux temps du colportage. Le double ouvrage dont il est question ici a donc très peu de chances de tomber entre les mains de spécialistes, mêmes russes. Faut-il le regretter ? Oui et non. Elena Alekseeva a consciencieusement dépouillé la presse locale et régionale (encore que celle-ci soit plus complètement conservée à Moscou et Saint-Pétersbourg) et, ce qui est plus précieux, les archives du gouverneur de Kazan, ainsi que celles de l'éphémère studio Tatkin. Les deux volumes font pratiquement double emploi : le premier, ouvrage de la plume de l'auteur, fait en effet une large place aux citations de documents présentés *in extenso* dans le second. L'intérêt des sources, qui concernent les conditions d'ouverture de salles, la carrière de certains exploitants, la distribution, l'offre de films, l'organisation du spectacle cinématographique, la censure locale, les

préférences du public, le tournage d'actualités locales, est malheureusement altéré par un manque complet de bases méthodologiques. Si bien qu'il est préférable de consulter les documents bruts livrés dans le second volume. L'isolement des chercheurs en région, auquel s'ajoute la faiblesse des bibliothèques est décidément très préjudiciable à la poursuite des travaux d'histoire locale. Qu'on en juge plutôt : les projections cinématographiques sont ici confondues d'un bout à l'autre de l'ouvrage avec... les spectacles de lanterne magique !

- 5 **Emmanuelle André, François Jost, Jean-Luc Lioult, Guillaume Soulez (dir.), *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Hors Champ », 2009.**

Publiant les actes du 5^e Congrès de l'Afeccav qui s'est tenu en 2006 à Aix en Provence, cet ouvrage interroge la notion de « création » en audiovisuel – au cinéma comme en télévision ou en multimédia. Pour les directeurs de l'ouvrage, « l'idée de création suppose à la fois l'autonomie d'un artiste et l'élévation de l'objet à la dignité d'« œuvre » ». On pourrait discuter cette définition en particulier dans le champ des productions symboliques collectives et techniques, mais, en ouverture, il s'agit, pour Michel Guérin, de se demander si le terme est devenu « obsolète ». Il est vrai que récusé dans les années 60 à 80 du siècle passé – sous les coups de la critique structuraliste, puis marxiste enfin sociologique – au profit du « fonctionnement » textuel ou de la « production », le terme a fait un retour de plus en plus massif, retrouvant la métaphysique de l'art de Malraux (voir Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* – abordé par C. Gailleurd). Guérin défend le terme sur d'autres bases. Il est vrai que ses acceptions demeurent fort variées : parler de « création télévisuelle » comme G. Delavaud ou interroger la part de création dans un « Blockbuster » comme Michèle Lagny, ou encore étudier les relations de « passages » entre cinéma et art contemporain au trébuchet de ce qu'on nomme la « création artistique » comme D. Chateau, ce n'est pas participer à cette relève métaphysique, est-ce pour autant demeurer dans le cadre défini par les directeurs (autonomie de l'artiste, dignité d'œuvre) ? Au reste la plupart des interventions ne posent pas le problème en lui-même voire l'ignorent dans leurs analyses de tel phénomène qu'ils entreprennent de traiter (l'improvisation, le contemporain, le format...) sinon comme « contrainte » ou standard par rapport à la supposée « liberté de création » (autonomie, dignité d'œuvre...) ou comme transgression de la frontière entre une pratique institutionnalisée et son exercice « amateur ».

- 6 **Adriano Aprà (dir.), Alberto Lattuada. *Il cinema e i film*, Venise, Marsilio, 2009**
Plus de quarante auteurs pour un ensemble très dense. L'ouvrage est publié à l'occasion de la rétrospective organisée par la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro.
- 7 **Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (dir.), *la Ville au cinéma*, Arras, Artois Presses Université « Cinémas », 2005**
- 8 **Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (dir.), *l'Enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Université « Cinémas », 2008**
- 9 **Dominique Bax, Cyril Beghin (dir.), Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Bobigny, Théâtres au cinéma n° 20, 2009**
- 10 **Steven Bernas, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*. Suivi de *Montage 38 d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008**

Un essai sur la théorie esthétique du cinéaste et une nouvelle traduction d'un texte de ce dernier daté de 1938. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

11 **Didier Blonde, *Un amour sans parole***, Paris, Gallimard, 2009

Cinéphile paradoxal, Didier Blonde développe depuis deux livres (auparavant *les Fantômes du muet*) une passion rétrospective pour le cinéma muet et plus particulièrement ses acteurs et actrices. Substituant à l'enquête historique les moyens de la fiction, de l'écriture romanesque, il s'attache dans ce livre à la personnalité et la personne de Suzanne Grandais, morte en 1920 dans un accident d'automobile après avoir tourné un épisode de *l'Essor* (serial de Charles Burguet qui se sort indemne de l'accident). Découverte par le narrateur dans *le Mystère des Roches de Kador* de Perret, elle se retrouve sur le dépoli d'une table de visionnement aux Archives Gaumont dans *le Chrysanthème rouge* du même Perret, tourné en 1912. Le narrateur se voit confier par Pierre Philippe un manuscrit anonyme intitulé « Suzanne » où l'auteur rédige, en 1974, son « testament amoureux », confie sa « passion fanatique et silencieuse que lui a inspirée Suzanne Grandais. » Toute sa vie, Jean D. (son nom apparaît une seule fois dans le texte à l'occasion de son départ à la guerre de 1914) a été amoureux d'un fantôme, mais c'est « l'amour à l'état pur », écrit-il quelque part. Blonde se lance alors sur la piste de Jean D. et en même temps sur celle de Suzanne Gueudret (le nom qui figure sur sa tombe au cimetière de Montmartre). C'est l'occasion de découvrir entre fiction et situations vraisemblables imaginées toute une série de saynètes inspirées. Par exemple celle où Jean D. téléphone au studio où tourne Suzanne afin d'entendre sa voix – pratique paraît-il courante chez les admirateurs et admiratrices des vedettes muettes de l'écran. Mais Suzanne est expéditive, visiblement agacée. Jean D., demande Blonde, ignorait-il le film de Feuillade (découvreur de l'actrice) *le Nain* où Jules Delphin (qu'on se rappelle dans le rôle du directeur de collège dans *Zéro de conduite*) est un admirateur, un « amant invisible » d'une actrice de théâtre à qui il a adressé un texte anonyme, « la Vierge de Corinthe » qu'elle interprète triomphalement sur scène, et qu'il charme au téléphone en lui parlant en vers... Parvenant à l'identifier et à se rendre chez lui, l'actrice découvre son infirmité et part d'un immense et cruel éclat de rire... Le livre de Didier Blonde est redoutable car il joue de plusieurs niveaux qui capturent inmanquablement le lecteur. Le récit est celui d'une quête impossible mais pourtant minutieuse. On se prend à vouloir vérifier ce qui pourrait appartenir à l'invention de l'auteur, on se prend à douter de la véracité de tout. Y a-t-il bien un film intitulé *le Nain* ? (et You-tube nous le donne à voir...) Qui fut Raoul d'Auchy qui mit en scène Suzanne et se « l'approprié » ? Y avait-il bien une stèle à l'endroit de l'accident, disparue en 1975 après des travaux modifiant la courbe de la route et que l'auteur retrouve chez un paysan ? La recherche entreprise ressemble furieusement à *Blow Up* et aboutit aux mêmes incertitudes. Blonde se projette dans le personnage sans identité de Jean D. et, par procuration, tombe à son tour amoureux de Suzanne, image fantomatique et destinée à le rester. Ce livre, qui déplie un système de miroirs diffractant, éloignant et démultipliant ses images, paraît dans une collection que dirige le psychanalyste J-B. Pontalis.

12 **Geoffroy Caillet, *Un Belge à Cinecittà, Entretiens avec Jean Blondel***, Tours, CLD Éditions, 2009 Préface de Jean A. Gili.

Journaliste à *La Libre Belgique* dans les années d'après-guerre (un recueil de ses critiques cinématographiques se trouve dans l'ouvrage), Jean Blondel devient l'assistant puis le scénariste de Lattuada. Installé à Rome, il travaille à l'adaptation de nombreuses co-

productions. L'entretien – particulièrement bien conduit – parcourt une carrière pleine de rebondissements.

- 13 **Dominique Chateau, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma***, Paris, L'Harmattan, 2009
Les rapports de la philosophie et du cinéma sont incontestablement à la mode. Dans le sillage des deux livres de Deleuze on a d'abord vu arriver des titres liés à la glose de *Cinéma 1* et 2 (comme Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, PUF, 2003) ou des numéros de revues (notamment *Cinémas*) avant de voir des philosophes emboîter le pas à Deleuze (lui-même succédant à Lukacs, Merleau-Ponty, Cavell et bien d'autres [voir la participation de plusieurs philosophes français aux travaux de l'Institut de filmologie]) : Rancière, Badiou, Duhring, ce dernier dans une perspective différente, celle de la « pop-philosophie », c'est-à-dire l'application de la réflexion philosophique à des objets populaires. On publie des livres pédagogiques sur la question, attestant de la place qu'occupe désormais le cinéma au sein de la discipline scolaire et universitaire « Philosophie » (ainsi Juliette Cerf, *Cinéma et philosophie*, Cahiers du Cinéma/CRDP, 2009). Dominique Chateau qui enseigne l'Esthétique (branche de la philosophie) à Paris 4 intervient dans le domaine depuis plusieurs années, rare parmi les auteurs déjà cités à étayer sa réflexion philosophique sur une connaissance de l'histoire et de la théorie du cinéma qu'il pratique depuis longtemps. Après *Cinéma et philosophie* (Colin) et *Sartre et le cinéma* (Séguier), il s'interroge, dans ce dernier livre, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, sur la capacité du cinéma à constituer un mode de savoir spécifique, susceptible par là même d'enrichir la pensée philosophique.
- 14 **Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001***, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2009
Réflexion iconologique sur le 11 septembre. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.
- 15 **Monica Dall'Asta (dir.), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano***, Bologne, Cineteca di Bologna, 2008
Monica Dall'Asta a rassemblé dans ce gros volume une série d'études sur les femmes – et pas seulement les « dive » – qui ont contribué au développement du cinéma italien dans les années dix et vingt. Ainsi, outre quelques comédiennes, ce sont les carrières de cinéastes, de scénaristes, de monteuses, de techniciennes, de productrices, de journalistes qui sont évoquées dans ce fort bel ouvrage.
- 16 **Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics***, Paris, Armand Colin « 128 », 2009
2^e édition de ce petit ouvrage synthétique offrant un aperçu sur les différents courants de sociologie du cinéma.
- 17 **Alessandro Faccioli (dir.), *Vicenza e il cinema***, Venise, Marsilio, 2008
Cet ouvrage entre dans une collection de monographies « Luci sulla città » promue par la commune de Vérone et la région Vénétie, elle est consacrée aux relations avec le cinéma des principales villes de la région. Ont déjà paru, *Verone e il cinema*, *Padova e il cinema*, *Treviso e il cinema*, *Rovigo e il cinema*, en attendant des volumes sur Belluno et bien sur Venise. Selon un schéma bien au point sont étudiés les rapports de la ville avec le spectacle cinématographique, les activités culturelles (ciné-clubs, festivals), les films qui y ont été tournés, les auteurs qui en sont originaires ou qui entretiennent un rapport privilégié avec la cité. Par son côté d'inventaire systématique, la collection est exemplaire et devrait donner des idées aux opérateurs culturels des régions françaises.

- 18 **Giacomo Gambetti, Miklos Jancso. *Il cinema tra storia e vita***, Venise, Marsilio, 2008.
Utile monographie contenant un long essai de l'auteur ainsi qu'une étude détaillée de Karoly Csala sur les fondements historiques des films de Jancso.
- 19 **André Guillain, Henri Wallon, *frontières et traverses***, Montpellier, Université Paul-Valéry/Montpellier III, 2009.
Spécialiste de Wallon, André Guillain réunit ici plusieurs textes et conférences qu'il a consacrés au grand psychologue. On sait – ou on recommencera à savoir grâce au récent numéro de *Cinémas* – que Wallon soutint et collabora activement dès la départ à l'entreprise filmologique lancée par Cohen-Séat et qu'il collabora à la *Revue internationale de filmologie* et aux cours et conférences de l'Institut. Bien que l'auteur n'ait pas abordé cet aspect de l'œuvre de Wallon, cet ouvrage pourra utilement compléter ou nourrir l'éventuelle curiosité pour ce savant qui préconisait de se placer « aux frontières » car c'est là que l'on fait des découvertes. L'ouvrage est divisé en chapitres ainsi distingués : « Efficience et liberté », « Régimes de vie et sémiotiques », « Politique », « Clinique », « Esthétique » et « Ethique ». C'est sans doute la partie dévolue à l'esthétique qui est le plus susceptible d'intéresser le lecteur de 1895 : il y est question de peinture (« espaces, corps, affects » ; « la peinture ou le sujet affecté ») et d'architecture (« intimités et lieux communs »). Pour Wallon l'art est un dispositif de *réaffectation* : il doit « réveiller » des sensibilités qui deviennent purement cognitives dans la phylogenèse de l'individu et perdent par là leur dimension affective. Les émotions ont pour lui une origine posturale, elles s'ancrent dans le tonus musculaire. La réaction esthétique mobilise des formes nouvelles d'accommodation et l'impression correspondante résulte d'un trouble ou d'une perturbation du système tonico-postural qui rendait possibles les échanges de l'individu avec son environnement familial. Les œuvres d'art dérèglent les régulations biologiques et psychiques afin de ressusciter toute une série d'illusions et de rendre à la vision une valeur affective (rapprochée de la dimension que Lévy-Bruhl attribuait à la « Mentalité primitive ») dont elle est habituellement privée par son fonctionnement adaptatif et son implication dans la construction d'une réalité objective.
- 20 **Dashiell Hammett, *Interrogatoires***, Paris, Allia, 2009
L'auteur du *Faucon maltais* fut l'une des milliers de victimes de la « chasse aux sorcières » déclenchée par la Commission des activités anti-américaines dont on sait qu'elle fut particulièrement virulente dans les milieux intellectuels et artistiques notamment au sein de Hollywood : soupçonnés d'être membres du parti communiste américain ou d'en être proches, militants avérés comme sympathisants ou seulement antifascistes, solidaires de l'Espagne républicaine ou encore démocrates rooseveltiens, des milliers de personnes furent licenciées (instituteurs, postiers, etc.), interdites de travail (les fameux « Dix de Hollywood » mais combien d'autres avec des degrés divers d'empêchement – Lang, Losey, E-G. Robinson, etc.) ou de déplacement hors du pays (comme Paul Robeson), expulsées (les réfugiés anti-nazis allemands comme Hanns Eisler ou Bertolt Brecht). Président du Civil Rights Congress de New York en 1946 (qui avait créé un fonds servant à payer les cautions permettant de libérer les militants d'extrême-gauche arrêtés pour des raisons politiques – notamment des syndicalistes – au nom du Smith Act, loi de 1940 permettant d'engager des poursuites « contre toute personne ou association prônant le renversement ou la destruction du gouvernement des États-Unis par la force et la violence »), Hammett fut convoqué deux fois devant les tribunaux en juillet 1951 et condamné à six mois de prison, puis à nouveau en 1953 par

le sénateur McCarthy. Ses livres sont alors retirés des bibliothèques. Ces interrogatoires retranscrits dans ce petit livre de 95 pages sont fascinants car Hammett, contrairement à Brecht par exemple qui prit le parti de confondre ses interrogateurs en ne cessant de jouer sur le sens des mots et de leur traduction jusqu'à les exaspérer, s'en tient pratiquement à une seule réponse inlassablement répétée : « J'invoque mes droits garantis par le Cinquième amendement de la Constitution américaine et je refuse de répondre car la réponse peut me porter préjudice ». Réponse amenant la Cour à condamner le « témoin » pour « outrage à magistrat ». La dimension théâtrale de ces échanges apparaît rapidement en raison de son caractère de litanies de part et d'autre révélant le caractère formel du discours juridique ici mis à nu. L'interrogatoire avec le sénateur McCarthy est plus complexe en raison du goût pour la sophistique dudit sénateur : « vous nous avez déclaré que vous ne nous diriez pas si vous êtes actuellement membre du Parti communiste car si vous nous répondiez, la réponse pourrait vous porter préjudice. Une telle déclaration est logiquement interprétée par cette commission et par le pays dans son ensemble comme signifiant que vous êtes membre de ce parti car si vous n'en étiez pas membre, vous diriez simplement « non », et cela ne serait pas utilisé contre vous. (...) Une réponse indiquant que vous n'êtes pas communiste, si vous n'êtes pas communiste, ne pourrait vous porter préjudice. » L'une des dernières questions posées par McCarthy amène cependant Hammett à une formule qui consone par avance avec les positions que développe Alain Badiou dans son *Hypothèse communiste* : McCarthy : – Vous ne pourriez répondre ni par “oui” ni par « non » à la question de savoir si vous pensez que le communisme est supérieur à notre forme de gouvernement ? » Hammett : – La théorie communiste n'est pas une forme de gouvernement. »

- 21 **Pierre Lherminier, *Louis Delluc et le cinéma français***, Paris, Ramsay, Poche Cinéma, 2008

Pierre Lherminier qui avait rassemblé, il y a plusieurs années, l'intégralité des écrits sur le cinéma de Delluc regroupe ici les plus significatifs des nombreux articles consacrés par le critique au cinéma français de son temps, à ses cinéastes et à ses problèmes. Le choix met plus particulièrement l'accent sur les relations (conflictuelles souvent, toujours passionnées) que Delluc entretenait avec le cinéma français qui était au cœur de ses préoccupations et de son action. Dans sa contribution à l'ouvrage, Lherminier propose une histoire et une analyse des relations de Delluc et du cinéma français et fournit en de précieuses annexes – outre la filmographie et de la bibliographie de rigueur – un choix de « Témoignages et jugements » et un tableau chronologique du « Cinéma en France au temps de Louis Delluc », ainsi qu'un triple index, notamment thématique.

- 22 **Luiz Renato Martins, *Conflito e interpretação em Fellini***, Sao Paulo, Instituto italiano di cultura di Sao Paolo/Instituto cultural italo-brasileiro, 1994

Le sous-titre de cet ouvrage l'annonce – « construção da perspectiva do publico » – l'auteur prend le contre-pied d'un certain nombre d'idées reçues concernant un réalisateur qui passa pour le parangon de l'auteur tout entier projeté dans son œuvre, afin d'ouvrir un espace conçu comme conflit entre des interprétations diverses. De manière polémique, Martins qui s'appuie beaucoup sur les réflexions de Walter Benjamin, s'oppose ainsi à la vision de cette œuvre comme autobiographie, contre l'idée d'un cinéaste préoccupé d'affirmer sa puissance d'auteur, il propose un Fellini attaché à démonter « l'icône Fellini », contre l'idée d'un cinéma de la nostalgie, il révèle

un cinéma radicalement analytique et politique – ainsi que le résume fort bien Ismail Xavier dans sa présentation.

- 23 **Jean-Pierre Mattei (dir.), *Les Trois Masques. Un drame corse de Charles Méré*, Portovecchio/Ajaccio, Cinémathèque de Corse/Éditions Alain Piazzola, 2009**

À partir de la pièce de Charles Méré qui date de 1908 sont étudiés les trois adaptations cinématographiques : *Corso tragique* d'Albert Capellani (1908), *les Trois Masques* d'Henry Krauss (1921), *les Trois Masques* d'André Hugon (1929), le premier film français parlant. L'ouvrage contient également le texte de la pièce de Méré, il présente une adaptation musicale – un opéra composé par d'Isidore de Lara en 1911 – et aborde un aspect peu connu de la carrière de l'auteur en étudiant le rôle de Méré dans les années quarante comme producteur (entre autres de Jean Delannoy, Jacques Becker, Sacha Guitry) et distributeur à la tête de la société Minerva.

- 24 **Luiz Renato Martins, *Manet, uma mulher de negocios, um almoço no parque e um bar*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, « arte+ », 2007**

Plus d'un spécialiste de cinéma a été amené à faire un « détour » par Manet. Dans les années 1970, la revue *Screen* avait publié une première étude magistrale de l'historien de l'art Timothy Clark consacrée à *l'Olympia* et sa réception, le refus dont elle fut l'objet non seulement par le « public » mais par les médiateurs que sont les critiques, gardiens de la norme esthétique, et les caricaturistes qui firent fond sur les préjugés (saleté, vulgarité, etc.). Peter Wollen avait engagé la discussion avec T. J. Clark dans la revue, puis on vit successivement Pierre Sorlin et Youssef Ishaghpour écrire à leur tour sur le peintre qu'avait ambiguëment salué Baudelaire en voyant en lui le premier dans la décadence de son art. Luiz Martins, qui enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Escola de Comunicações e Artes de l'Université de São Paulo, engage ici une « construction » du cas Manet à partir du tableau *Un bar aux Folies Bergères* dont il articule la lecture au sein d'une triangulation passant par Baudelaire et le *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels. Pour lui – qui récuse l'approche formaliste à laquelle on cantonne volontiers le peintre (dans la ligne Greenberg – mais il n'y inclut pas Michael Fried, son disciple) –, alors que *l'Olympia* demeurerait ambivalente quant à son propos, *Un bar...* exprime frontalement la fin du mythe du libre-échange sur lequel est fondée la société bourgeoise ; le tableau expose combien ce fondement mystique de la société libérale est une violence faite au travailleur, en particulier la femme.

- 25 **Liliane Meffre, Olivier Salazar-Ferrer (dir.), *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, Bruxelles, Peter Lang, 2008**

Deux auteurs importants dans les champs respectifs de l'histoire de l'art et de la poésie, quelque peu « marginaux » pour le spécialiste de cinéma, mais dont on peut pourtant rencontrer les noms associés à des objets majeurs de l'histoire des films : Einstein fut le scénariste de *Toni* de Renoir et Fondane celui de *Rapt* de Kirsanoff... Mais il y a plus : tous deux écrivirent très tôt des textes sur le cinéma et adoptèrent dans leur production littéraire une « écriture cinématographique » (Fondane formula l'expression judicieuse de « scénarios non destinés à être tournés » pour désigner les scénarios ou poèmes cinématographiques qui constituèrent un « genre » littéraire pour les Sur-réalistes et apparentés). Einstein a même cherché à faire breveter un appareil de projection de sa composition. Liliane Meffre – qui avait déjà étudié la question des rapports entre Einstein et le cinéma – revient ici sur ses liens avec le Dr Allendy psychanalyste connu des historiens du cinéma des années 1920-1930, en raison

de ses écrits sur le film, ses liens avec Artaud, la production de *la Coquille et le clergyman* et l'organisation du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles qui invitait à des conférences à la Sorbonne, notamment sur le cinéma (Eisenstein). Pour ce qui concerne Fondane, on peut rappeler ici l'existence des *Cahiers Benjamin Fondane* que dirige Monique Jutrin (le n° 3, automne 1999 est consacré à « Fondane cinéaste ») et d'une biographie d'Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, OXUS, 2004 qui aborde en plusieurs occasions la question des rapports du poète au cinéma.

- 26 **Jean-Jacques Meusy, *Cinéma de France 1894-1918. Une histoire en images***, Paris, Arcadia Éditions, 2009

Une œuvre magistrale par le meilleur spécialiste de l'histoire des salles. Très abondante iconographie. On reviendra en détail sur ce livre dans un prochain numéro.

- 27 **Serge Milan, *l'Antiphilosophie du futurisme***, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009

L'auteur, qui a publié plusieurs études sur le futurisme en Italie, examine dans cet ouvrage « propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne » en recherchant les origines philosophiques du mouvement. Ce dernier se réclamait d'une « antifilosofia », c'est-à-dire préconisait une « action communautaire, intuitive et spectaculaire » plutôt qu'une réflexion abstraite. C'est en somme le « bergsonisme » du futurisme qui apparaît là, selon lequel « la vie déborde l'intelligence ». L'auteur dit d'ailleurs qu'on peut « interpréter tout l'effort conceptuel de Boccioni comme la tentative de penser hors de ce que Bergson appelle "le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique" » qui explique son hostilité au « photodynamisme » de Bragaglia. Mais – sans repasser par la lecture deleuzienne de ce Bergson-là –, Milan dès lors exclut le cinéma de toute sa réflexion sur la philosophie du mouvement, du flux, de la simultanéité qui inspire le futurisme ce qu'on peut regretter tant les croisements s'imposent avec ce « modèle » qui offre, très tôt, de frappantes analogies avec ce que Marinetti appelle « music-hall » (voir à ce sujet les travaux de Wanda Strauven). Cette réserve faite, il faut souligner l'importance de cette recherche qui se divise en trois aspects : la cosmogonie futuriste, la poétique futuriste et l'anthropologie futuriste pour étudier les bases philosophiques de l'idéologie du mouvement (essentiellement fondées chez Nietzsche, Sorel et Bergson). L'ouvrage se clôt sur un choix de manifestes. Au-delà des « erreurs » politiques de Marinetti (création d'un parti politique futuriste en 1918 et alliance avec Mussolini), Milan dégage une actualité du futurisme. Son apologie du flux et du devenir et la refonte du sujet qu'il préconise en faisant émerger une nouvelle perception et de nouvelles sensations médiatisées par les appareils (pour parler comme Benjamin) amènent à l'hypothèse du futurisme comme matrice possible d'une certaine *société du spectacle*.

- 28 **William J. Thomas Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie***, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009

Traduction d'un classique des « visual studies » paru en 1986 aux États-Unis discutant Gombrich et Goodman mais aussi revisitant Burke, Lessing et Marx pour une redéfinition de l'image. On n'a jamais traduit ce théoricien influent qui a introduit des problématiques sur la question des images dans les années 1970 déjà – par exemple, il réunit dans un livre qu'il dirige, *The Language of Images* en 1974 aux Presses de l'Université de Chicago, des auteurs comme Giulio Carlo Argan (« Ideology and Iconology »), Leo Steinberg, Rudolph Arnheim (« A Plea for Visual Thinking »), Ernst

Gombrich (« The Arrested Image and the Moving Eye »), John Searle, Christian Metz et bien d'autres dont Gerald Mast (qui interroge la conception du cinéma de Kracauer à partir du cinéma des premiers temps). On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 29 **Laurence Moinereau, *le Générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009**

Ce livre, tiré d'une thèse, prolongera, pour les lecteurs de 1895, l'étude de Jean-Pierre Berthomé publiée dans le dernier numéro de la revue sur les rapports de Saul Bass et de Hitchcock. Prolongation qui sera aussi une bifurcation puisque la démarche de Laurence Moinereau se proclame d'emblée anti- historique (l'émergence de la notion même et le moment même de l'apparition de la « chose » demeurent vagues – « aux alentours de l'an 1900 » – et il n'est pas envisagé d'examiner l'histoire de la typographie et de ses usages, ni les pratiques des studios ou des maisons de production – qui opte pour telle « forme » de générique selon les époques et les endroits ?). Elle n'est pas moins extra- narratologique ou même sémiologique (bien qu'il soit fait appel aux théories du groupe Mu) – comme l'était le travail de Nicole de Mourgues (*le Générique de film*, Klincksieck, 1994), étant centrée avant tout sur la question de la *figure* qui s'inscrit ici dans une perspective psychanalytique. Le générique, avance l'auteure en introduction, « n'est pas seulement une liste de noms, il est un "lieu" faisant partie de la bande cinématographique », et c'est « cette seconde qualité » qui l'intéresse, en raison de sa « puissance morphogénétique », écrit-elle en se réclamant d'Aristote, de Jean-François Lyotard, de Georges Didi-Huberman et, dans son chapitre intitulé « genèses », de René Thom (qui élaborait la « théorie des catastrophes » en mathématiques et s'opposait assez rudement à Godard dans *Sur et sous la communication* sur la question du « Un se divise en deux ou Deux fusionne en un » de Mao). « La figure et le lieu » ces deux notions retrouvent une expression de l'historien de l'art Pierre Francastel qui s'interrogeait sur la mise en place du dispositif figuratif et sa nature de « langage » dans ses études sur le Quattrocento. Mais il s'agit ici moins du figuratif que du figural, ou plutôt de la mise en jeu d'une tripartition où l'on distingue « trois types d'espaces ou trois modèles spatiaux » : « les espaces "textuels" (transposant les données de l'espace linguistique) », les espaces figuratifs (représentation), et les espaces figuraux », ces derniers manifestant leur « indifférence aux principes de cohérence et de lisibilité de la représentation » et usant de « mécanismes relevant du processus primaire » telle que la condensation à l'œuvre dans le rêve. Moinereau préfère recourir au terme de « processus primaire » plutôt qu'à celui de « désir » à l'œuvre chez Lyotard, ce qui n'est pas sans poser un problème qu'elle indique au passage : « la représentation du processus primaire en tant que tel, c'est la représentation d'un flux énergétique, non lié, qui suppose la dissolution de toute forme » (p. 100). Cette contradiction (qui avait conduit Lyotard à « l'acinéma » et à la seule reconnaissance de l'abstraction) amène l'auteure à distinguer deux figurabilités – plastique et sémantique – et deux régimes – indiciel et métaphorique avant de faire de la figure une « *transposition des mécanismes* (nous soulignons) du processus primaire » (p. 212). Outre *Psycho* les exemples qui accompagnent la réflexion générale sur le générique, « lieu des bornes du film et de la coupure symbolique, lieu par excellence de la discontinuité et lieu de rencontre du texte et de l'image, confrontant les régimes distincts du discontinu », lieu « particulièrement propice à la mise en œuvre, dénégative en quelque sorte, d'une dynamique figurale » (p. 217) appartiennent à des objets très variés et dissemblables

tels *Chisum* (Andrew MacLaglen, 1977), *Goldfinger* (Hamilton, 1964), *Pages cachées* (Sokourov, 1993), *Bullitt* (Peter Yates, 1968), *Pierrot le fou* (Godard, 1965), etc.

- 30 **Yannick Mouren (dir.), Éric Rohmer 3**, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, coll. « Études cinématographiques »

Dans la précieuse collection dirigée par Michel Estève sort le troisième volet d'un ensemble commencé en 1985 et 1986 sur l'auteur de *La Collectionneuse*. Cette livraison porte sur les « Contes des quatre saisons » et sur « Tragédies de l'Histoire ». Une série d'études précises par une demi-douzaine de spécialistes. Compte tenu de multiples difficultés, on peut craindre que ce volume soit le dernier d'une collection fondée en 1960 par Henri Agel.

- 31 **Jean-Dominique Nuttens, Bertrand Tavernier**, Rome, Gremese, 2009 (en français).

Une monographie chaleureuse et documentée qui examine l'œuvre film après film de *L'Horloger de Saint-Paul* à *Dans la brume électrique*.

- 32 **Valerie Orpen, Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1961)**, London/New York, I. B. Tauris, 2007, 111 p.

En août dernier, à l'occasion des 50 ans de la Nouvelle Vague, *Le Figaro* classait *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (1961) parmi « les cinq chefs-d'œuvre incontournables » de la Nouvelle Vague. Valerie Orpen, « écrivain indépendante et traductrice » consacre un essai synthétique au film dans la collection « French Film Guide » dirigée par la québécoise Ginette Vincendeau. Après avoir fourni quelques éléments documentaires (synopsis, carte), l'auteur s'attache, dans une première partie historique, à contextualiser le film non seulement dans l'œuvre de Varda mais aussi dans la Nouvelle vague et, plus largement, dans son époque (la Guerre d'Algérie), tout en éclairant sa genèse. Résolument esthétique, la seconde partie s'attache à la structure particulière du film (13 chapitres en « temps réel », de 17h à 18h30), à son style et à ses thèmes (existentialisme, flâneuse, etc). Quant à la troisième partie, elle traite de la réception du film avec l'analyse du box-office et de la réception critique, puis questionne la nature féministe de l'œuvre.

Attaché à définir l'œuvre comme « la seule production de la Nouvelle Vague française réalisée par une femme », on sait gré à l'auteur de ne pas s'être laissée enfermer dans une grille d'analyse « génito-centrée », de type « gender studies ».

Son défaut majeur est plutôt de prendre pour parole d'évangile les écrits (*Varda par Agnès*) et entretiens (divers journaux et magazines) de la cinéaste sans jamais les frotter à des sources extérieures, sans jamais les soumettre à une lecture critique. La bibliographie permet d'attester que l'auteur a pris connaissance aussi bien des sources françaises qu'anglo-saxonnes sur le film, mais n'a pas pris soin de les actualiser en ajoutant les essais de Roy Jay Nelson, Kelly Conway ou Jill Forbes parus ces dernières années.

- 33 **Lucian Pintilie, Bric-à-brac. Du cauchemar réel au réalisme magique**, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Théâtre et cinéma », 2009, 473 p.

Découvert en France avec *le Chêne*, sélection du Festival de Cannes 1992, le roumain Lucian Pintilie est à la tête d'une importante œuvre de metteur en scène de théâtre et d'opéra - inaugurée en 1961 avec *les Enfants du soleil* de M. Gorki - et d'auteur de films - une dizaine de longs métrages à ce jour. Cet ouvrage, paru en 2003 en Roumanie et traduit pour la première fois en français, se présente, selon son auteur, sous la forme d'un bric-à-brac d'« objets imprégnés, fragments chargés de temps » qui tient à la fois du journal, du carnet de notes de travail et, plus souvent, du press-book. La partie

« L'écran » (un tiers de l'ouvrage) se découpe en sept chapitres qui correspondent à autant de films, de *Scènes de carnaval* (1990) à *Niki et Flo* (2003). On regrettera que l'éditeur français n'ait pas cru nécessaire d'actualiser l'ouvrage (depuis 2003, Pintille a réalisé films et mises en scène) et qu'un grand nombre de documents aient déjà fait l'objet d'une publication en revue (interview de Pintille dans *Positif* et les *Cahiers du cinéma*, 1992, à propos du *Chêne*, extraits de presse, etc). Ces documents, repris ici souvent sans l'apport d'aucun matériau nouveau ni commentaires, permettent de toucher du doigt la distance qui sépare la simple compilation de textes hétéroclites et la construction d'un livre digne de ce nom. La partie cinéma se clôt par une postface de Bertrand Tavernier en forme de bande-annonce pour les « indispensables coffrets (des films de Pintille) édités par MK2 » (sic !).

- 34 **Francesco Pitassio (dir.), *La Forma della memoria. Memorialistica, Estetica, Cinema nell'opera di Sergej Ejzenstejn***, Udine, Forum, 2009

On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 35 **Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaïca***, Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2009

Le sous-titre de ce catalogue accompagnant la rétrospective « Kinojudaïca » organisée par le Gosfilmofond de Russie et la Ciné-mathèque de Toulouse en 2009 (sous la responsabilité de V. Pozner, N. Laurent et O. Budnitski) expose clairement son objet : « l'image des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique des années 1910 aux années 1960 ». Cette image est celle que les films ont produite et véhiculée durant cinquante ans via des œuvres largement méconnues ; elle est bien sûr multiple et complexe selon les époques et les contextes. On y trouve des représentations du mode de vie dans les *shtetls* des « zones de résidence » que l'empire russe concédait aux Juifs (Alexandre III ayant systématisé une politique d'« apartheid »), mais aussi l'évocation de la part que prirent les Juifs aux mouvements sociaux et politiques (sionisme, socialisme, bundisme, etc.), la répression dont ils furent l'objet à l'époque tsariste (restrictions diverses, pogroms, antisémitisme...), les espoirs nés de leur émancipation par le pouvoir bolchévique, l'accès à l'une des nationalités de l'Union voire l'utopie d'un territoire (la Crimée, finalement le Birobidjan) et la reconnaissance du patrimoine et de la culture yiddish, la lutte contre l'antisémitisme très ancré dans les populations chrétiennes y compris ouvrières, la dénonciation de l'antisémitisme nazi, la question du génocide juif perpétré par les troupes allemandes lors de l'invasion de l'URSS, etc. On a quelque peu oublié – mais l'historien ou le curieux qui compulse la presse de l'époque ne peut manquer de le constater – que dans les années 1930-1940 la propagande fasciste conjoignait le régime soviétique, les partis communistes et les Juifs dans l'expression « judéo-bolchévisme » (qualifiant aussi bien les productions culturelles que la lutte anti-fasciste puis la Résistance). Il n'est guère qu'Enzo Traverso – dans ses travaux sur le « totalitarisme » – qui ait réactivé ce syntagme pieusement « oublié » par les commentateurs soucieux de reconfigurer l'époque en un seul affrontement entre fascisme et démocratie libérale. La sélection de films de cette rétrospective (qui fut aussi montrée au Musée d'art et d'histoire du judaïsme) est ainsi documentée et explicitée par cet ensemble de matériaux et documents le plus souvent inédits en français, provenant de sources primaires (en particulier les dossiers de production conservés au Gosfilmofond) : chaque film est remis dans le contexte historique de sa production, dans l'itinéraire de ses créateurs, dans la réception qui fut la sienne (critique mais aussi censure). On ne saurait évidemment tout évoquer, de *la Vie des Juifs en Palestine* (Odessa, 1913) à *la Commissaire d'Askoldov* (URSS, 1967 [sorti en 1988]), mais quelques raretés peuvent exciter la curiosité et parfois la seule

énumération de noms, de circonstances intriguer ou renverser les idées reçues. Ainsi ce *Vera Tcheberiak* de 1917 retraçant « l’Affaire Beylis », sorte d’« Affaire Dreyfus » ukrainienne ou plutôt d’« Affaire Calas » où le dénommé Beylis est accusé de crime rituel à l’endroit d’un jeune chrétien au gré d’un « montage » du pouvoir tsariste soucieux de ranimer l’antisémitisme pour dévoyer le mécontentement social. Le film est le troisième sur le sujet mais le premier à pouvoir être distribué après la Chute des Romanov en février 1917. Encore n’est-ce pas sans rencontrer des résistances de toutes sortes : « Faut-il raviver de vieilles blessures ? » demande la *Teatralnaya gazeta* qui trouve le sujet déplacé au cinéma. Ailleurs on engage les exploitants à refuser de le projeter, écoutant « la voix du cœur de la Russie ». Le plus intéressant des articles de presse fait état d’une exigence de la police que le film soit accompagné de musique sous peine d’être assimilé à une manifestation et interdit ! Le *Bonheur juif* de Granovski (1925) d’après Cholem Aleikhem avec le grand acteur Solomon Mikhoëls, une image signée Tissé et des cartons dus à Isaac Babel (qu’on retrouve au scénario de *Benia Krik* de Vilner, 1926) est plus connu (on le trouve en dvd chez Bach-films). Mais non ce *Retenez leurs visages* de Moutanov (1931), réalisé dans le cadre d’une campagne de lutte contre l’antisémitisme déclenchée en 1927 à la suite de crimes contre des ouvriers juifs. Son co-scénariste est Naum Loiter, formé auprès de Meyerhold et metteur en scène du Proletkult, qui dirigea ensuite le Théâtre juif de Karkhov. *Le Retour de Nathan Becker* (1932) est dû à un ancien décorateur de théâtre formé à la FEKS, Boris Shpis, et il est tourné en deux versions : russe et yiddish sur un scénario du grand poète juif Peretz Markish. On connaissait *Horizon* (1933) de Kouléchov, scénario de Chklovski, avec Batalov, Kouzmina, Podobed où un petit horloger fuit l’antisémitisme du début du XX^e siècle à Odessa pour les États-Unis puis revient en URSS en tant que soldat pour combattre les Rouges, après avoir connu l’exploitation capitaliste et la collusion du rabbin et du patron d’une usine de boyaux. Il passe alors du côté bolchévik. On connaissait *Frontière* de Dubson (1935), étonnante évocation d’un shtetl polonais proche de la frontière soviétique qui dut subir des modifications pour pouvoir sortir, mais ce film de propagande, *Birobidjan* (1934), destiné à inciter les Juifs européens à émigrer dans ce nouveau territoire présenté comme une alternative à la Palestine ? Le texte est dû là encore à Markish et le film fut applaudi dans les communautés juives américaines. Comme, dans un tout autre ton, le fameux *Professeur Mamlock* que réalisèrent en 1938 Adolf Minkine et le réfugié politique autrichien Herbert Rappaport d’après une pièce de Friedrich Wolf, et *la Famille Oppenheim* de Grigori Rochal (1939) d’après le roman de Lion Feuchtwanger, tous deux diffusés avec succès aux États-Unis et en Europe. *Variety* apprécie *la Famille Oppenheim* mais déplore « l’incapacité coutumière des Russes à saisir la valeur du rythme de la narration »... « Le film met 97 minutes pour exposer une idée qu’Hollywood aurait mise en boîte en deux fois moins de temps »... (31 mai 1939). *Les Insoumis* (Donskoï, 1945) est la seule fiction qui évoque le génocide juif sur le territoire soviétique avant les années 1960 (le massacre de Babi Yar), tandis que *Au nom des vivants* (Mazrukho, 1963) est un documentaire consacré au procès de criminels de guerre nazis qui se tint à Krasnodar en 1963, vingt ans après un procès de collaborateurs soviétiques dans cette même ville. Dans le contexte du procès Eichmann et de la reconnaissance de la spécificité des persécutions et massacres nazis à l’endroit des Juifs, ce film est un des appels à la communauté internationale contre l’oubli et la prescription. Rappelons qu’alors l’Allemagne de l’ouest refuse d’abolir la prescription des crimes de sang de son code pénal, contrairement aux recommandations du Tribunal

de Nuremberg (que reconnaissent en revanche l'Allemagne de l'est et l'URSS). Le film enquête ainsi sur des criminels de guerre non poursuivis vivant paisiblement en RFA.

- 36 **Stefanie Prezioso, Jean-François Fayet, Gianni Haver (dir.), *le Totalitarisme en question***, Paris, L'Harmattan, « Logiques politiques », 2008

Actes d'un colloque qui s'est tenu à l'Université de Lausanne dans le mouvement des recherches d'Enzo Traverso sur le totalitarisme. C'est d'ailleurs lui qui ouvre l'ouvrage avec une communication sur « Usages et abus d'un concept ». Deux interventions concernent le cinéma : « Comment représenter le pouvoir au cinéma ? Trois exemples soviétiques » (F. Albera) et « La Suisse comme "Totaldémocratie" ? Société et pouvoir helvétique dans le "Nouveau cinéma suisse" » (Olivier Moeschler).

- 37 **Bujor T. Ripeanu, *Filmul Documentar 1897-1948***, Bucarest, Meronia, 2008, 654 p.

Explorateur inlassable de la cinématographie roumaine, Bujor Ripeanu nous livre, avec cet ouvrage, un recensement de toute la production documentaire en Roumanie entre 1897 à 1948, productions locales et étrangères mêlées. Fruit de quarante années de recherche dans les archives papier et la mémoire des acteurs, cette filmographie chronologique qui recense pas moins de 1 767 films peut être considérée comme le premier jalon de l'écriture d'une future histoire du cinéma roumain. Chaque film est décrit par le biais d'une notice détaillée comportant générique, informations techniques, distribution, description du contenu, production, sources documentaires et bibliographie. En annexe, une chronologie de la diffusion, des filmographies par réalisateur et un index des titres permettent de retrouver rapidement l'information recherchée. Un seul regret : hormis la « Note pour le lecteur étranger » qui bénéficie d'une traduction en anglais et en français, le reste de l'ouvrage est accessible aux seuls chercheurs roumanophones.

- 38 **Patrick Saffar, *Otto Preminger***, Rome, Gremese, 2009 (en français) Intelligente monographie consacrée à un metteur qui a signé quelques œuvres majeures du cinéma hollywoodien (*Laura*, *Carmen Jones*, *Autopsie d'un meurtre*, *Exodus*, *Tempête à Washington*).

- 39 **Eric Schmulevitch, *Un procès de Moscou au cinéma. Le Pré de Béjine d'Eisenstein***, Paris, L'Harmattan, 2008

On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 40 **Laurence Schifano, *Visconti. Une vie exposée***, Paris, Folio-Gallimard, 2009

Édition augmentée, avec un essai inédit « La part de l'ombre », d'un classique paru à Librairie Académique Perrin en 1987. Un ouvrage de référence pour suivre une existence singulière et entrer dans l'univers du cinéaste.

- 41 **Karl Sierek, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias***, Paris, Klincksieck, 2009

Tentative de transposition des intuitions et des thèses de Warburg sur les « nouvelles images » (cinéma, vidéo, numérique) afin de mesurer leur impact sur notre perception de la réalité. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 42 **Benjamin Thomas, *le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009

L'auteur entend suivre le chemin préconisé par Pierre Sorlin en 1977 qui mène « du cinéma vers la société et de la société vers le cinéma » afin d'examiner la question de l'identité japonaise moderne à partir « des formes purement cinématographiques du septième art japonais » de ses « motifs narratifs les plus prégnants » afin de se

demander ce que tous ces éléments disent de leur contexte puis « de les éclairer à l'aide de celui-ci ».

- 43 **Christoph Weber**, *The First Minutes of October*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2009

On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 44 **Frédéric Zarch**, *Dictionnaire historique du cinéma à Saint-Étienne*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008

Déjà auteur du *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la Première Guerre mondiale* publié en 2000, Zarch passe en revue, avec la formule souple des entrées alphabétiques, tous les aspects du cinéma en région, salles de cinémas, personnalités, films de divers types et formats, analyse économique et histoire culturelle.

2. Revues

- 45 **Archivos de la Filmoteca**, n° 62, juin 2009

La première partie de cette livraison de la revue éditée à València sous la direction de Vicente Sánchez-Biosca porte sur « Nollywood », nom donné à l'industrie de la vidéo au Niger qui s'est développée et a même « explosé » avec l'effondrement de la production cinématographique. Cet ensemble est coordonné par Alberto Elena et comporte des études de Daniel Künzler, Jaulme Peris Blanes et Jonathan Haynes analysant ce phénomène sous ses angles économique-sociaux (la piraterie médiatique, la modernisation urbaine) aussi bien que discursifs (« l'esthétique de la violence dans les vidéos nigériennes »). Dans la seconde partie, recoupant et prolongeant le dernier numéro de 1895 et la contribution de Quaresima au numéro de *Cinéma* sur la filmologie (voir *infra*), *Archivos* consacre un gros dossier à Kracauer sous le titre « Releer Kracauer ». L'importante étude de Leonardo Quaresima qui sert d'introduction à la réédition américaine de *From Caligari to Hitler* connaît ainsi une traduction espagnole après l'italienne et la française. S'y ajoutent la traduction de cinq articles de Kracauer parus dans la *Frankfurter Zeitung*, *Das Werk* et *Commentary* entre les années 1926 et 1946, portant respectivement sur le monde artificiel du studio (« Kaliko-Welt ») après que l'auteur eut visité Neubabelsberg ; le cinéma abstrait – qu'il juge réactionnaire – ; le cinéma sonore à son émergence (à partir de *Ein Tag* de Max Mack) dont il pointe les limites en regard des phénomènes de durée et de mémoire (il se réfère à Bergson et Proust) ; le cinéma en couleur où il compare *The Garden of Allah* de Richard Boleslawski (1936) avec *Mat (la Mère)*, 1926) de Poudovkine. Pour lui la couleur doit toujours être subordonnée à la « loi suprême du film : le montage » et dès lors avoir une dimension symbolique et non seulement décorative. Enfin le dernier article a été publié aux États-Unis en 1946 dans une revue que dirigeait Clement Greenberg, *Commentary*, sous le titre : « Hollywood's Terror Films. Do They Reflect an American State of Mind ? ». Kracauer a écrit ce texte dans le temps où il achevait *De Caligari à Hitler* et il adopte donc, à l'endroit du cinéma américain qu'on appellera plus tard « Film noir » – et qu'il qualifie de « Terror Films » –, le même type d'approche socio-psychologique que pour le cinéma allemand des années 1920, sans pour autant jamais les rapprocher comme il est devenu de règle par la suite dans une perspective formaliste (éclairages, objets, etc.). Les films dont il est question sont *Shadow of a Doubt*, *Suspicion*, *Spellbound* (Hitchcock), *The Stranger* (Welles), *The Dark Corner* (Hathaway), *The Lost Weekend* (Wilder), *The Spiral Staircase* (Siodmak), *Somewhere in the Night* (Mankiewicz), etc.

Kracauer relève leur propension à représenter des actes sadiques et leurs tendances morbides qui diffèrent des films de gangsters de l'époque de la Dépression, lesquels ancrèrent les crises psychologiques de leurs personnages dans les inégalités et les injustices sociales. L'après-guerre évoque une violence portant plutôt sur la désintégration psychologique de la personne « moyenne » (d'où l'introduction de la psychanalyse et des psychanalystes dans ces films) : le film emblématique est *The Lost Weekend* sur l'addiction à l'alcool et les gouffres d'angoisse où est précipité le personnage. Kracauer met ce phénomène en rapport avec la guerre elle-même et ses horreurs et le traitement « refoulé » qu'en ont donné les films antinazis hollywoodiens. « Une comparaison entre le film italien *Roma città aperta* et la plupart de nos films antinazis révèle la débilité interne de ces derniers » qui n'ont jamais abordé les événements de la guerre, de la résistance et de la répression avec le « réalisme désinhibé » de Rossellini, ni dans la perspective affirmative des souffrances des victimes (tel le communiste torturé à mort de *Roma città aperta*). À la puissance nazie (telle qu'elle apparaît dans « *Prelude to War* de Capra [1943] et autres films militaristes », on n'oppose que « des scènes extrêmement évasives de la vie démocratique » (Kracauer cite notamment *This Land is Mine* de Renoir, *Joan of Paris* de Stevenson), scènes qui traduisent l'« indécision plus que la confiance » dans les idéaux de « libre-entreprise » face au totalitarisme. Les films de « terreur » hollywoodiens « cultivent la classe des horreurs qui, dans les films anti-Hitler, étaient attribuées aux nazis » et qui viennent hanter la vie d'après-guerre et nourrir les incertitudes quant à l'avenir.

46 **Cinéma & Cie, *International Film Studies Journal*, Fall 2008, n° 11**

Ce numéro, qu'a dirigé Francesco Casetti, est placé sous le signe de la « relocation » du cinéma, ses mutations à l'ère des médias. Malte Hagener pose la question : « What Is Cinema (Today) ? » ; Silvia Lischi mène une réflexion sur la place du cinéma par rapport à la vidéo tandis que Cristina Tosatto analyse la « re-spatialisation de la représentation filmique » et Adriano D'Aloia « les écrans virtuels ». Mais la contribution la plus stimulante aux plans historique et épistémologique est celle d'Alexandra Schneider (« "The Cinema is the Theater, the School and the Newspaper of Tomorrow" : Writing the History of Cinema's Mobility ») qui conteste « l'identification normative du film avec sa présentation dans le *dispositif* du cinéma », de la salle « théâtrale » (obscurité, gradin), lequel se cristallise à la fin des années 1920 et devient un standard de projection dans les années 1960 aux États-Unis et en Europe. Le levier de son argumentation tient dans le cinéma utilitaire, familial et non-narratif, laissé de côté par les partisans d'un modèle de l'institutionnalisation étroite de ladite salle, ce qui lui permet de dépasser la seule histoire du cinéma en direction de dispositifs (elle n'utilise cependant pas ce terme) tels que l'iPhone de Apple et la plate-forme Androïde de Google... Sur le plan épistémologique, cette réflexion propose de renoncer à la question essentialiste de Bazin – « Qu'est-ce que le cinéma ? » – au profit de questions topologique et performative : « Où est le cinéma ? » et « Quand y a-t-il cinéma ? »

47 ***Cinémas Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 1, 2009 « Les transformations du cinéma »**

Ce numéro rend hommage au fondateur de la revue, Michel Larouche en publiant un mélange d'études allant d'un essai sur l'œuvre et la légende de Maya Deren (par Julie Beaulieu), une analyse du dispositif du cinéma entre art contemporain et cinéma (André Parente, Victa de Carvalho), plusieurs études sur le cinéma québécois (« le prisme identitaire du cinéma québécois » par Denis Bachand, « l'histoire du Québec à

travers l'histoire du cinéma québécois » par Pierre Veronneau). Hors dossier, une étude de Charles Musser sur le grand chanteur et acteur noir américain – qui tourna pour l'avant-garde [*Borderline*] comme pour le cinéma industriel et qu'Eisenstein voulut engager à deux reprises – qui paya rudement son engagement politique par une relégation dans les années 1950 : « Paul Robeson and the End of His "Movie" Career ».

48 **Cinémas, Journal of Film Studies**, vol. 19, n° 2-3, 2009 « La Filmologie de nouveau »

Numéro spécial marquant le 20^e anniversaire de cette revue universitaire québécoise que dirige actuellement André Gaudreault. Le présent numéro, dirigé par François Albera et Martin Lefebvre, opère un « retour » sur la filmologie en renouvelant l'approche qu'on a pu avoir jusqu'ici de cette discipline. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

49 **Décadrages. Cinéma à travers champs**, n° 14, printemps 2009, « Cinéma et migration »

Livraison coordonnée par Séverine Graff et Marthe Porret, ce numéro de la revue lausannoise porte principalement sur le cinéma suisse face à la question de la migration. On relève donc « une tentative de filmographie » sur le sujet, une analyse de trois films tournés avant et durant la Deuxième Guerre mondiale par le metteur en scène de théâtre et réalisateur Leopold Lindtberg réfugié antifasciste en Suisse (par Christelle Maire) ; une étude sur « la figure du saisonnier dans le "nouveau" cinéma suisse » (par M. Porret) ; la représentation du migrant dans *la Forteresse* de Melgar (par S. Graff) ; une étude enfin sur Alvaro Bizzarri, « migration, militance et cinéma » (par Morena La Barba). S'y ajoutent une analyse d'un film espagnol produit à l'époque franquiste finissante, *Españolas en Paris* de Roberto Bodegas (par Bruno Tur) et un entretien avec des fonctionnaires bernois chargés des questions de migration pour évoquer non plus la migration « au cinéma » mais « le cinéma » dans la migration (par Valentine Robert et Alain Freudiger). La rubrique dévolue au cinéma suisse « en général », comporte plusieurs articles liés à des films récents ou une manifestation « underground » lausannoise.

50 **Documentaires**, n° 21, 2008

Ce numéro coordonné par Claude Bailblé est consacré au son sous le titre « le son documenté », à partir d'un séminaire sur « les territoires du sonore » animé par Daniel Deshays et Pascale Paulat à Lussas qui forme le centre du volume. S'y ajoutent des contributions très diverses : « Entendre, écouter, agir » de Bailblé ou « Les sonorités du regard chez Tarkovski » par M.-J. Mondzain. Entre les deux des entretiens ou des études plus concrètes comme l'entretien avec Jean-Claude Laureux, ingénieur du son pour *Humain, trop humain* de Louis Malle ou une évocation par Thierry Nouel du premier film de van der Keuken, un exercice son/image à l'Idhec qui fut refusé par le professeur et sauvé par le directeur, Marcel L'Herbier, et le film où il est mourant, face à son fils. Notons encore une réflexion de Francis Wagnier sur « Le document sonore, du paysage au fait de société » et un témoignage de Michel Fano, pionnier de l'expérimentation sonore sur bande magnétique. Les ouvrages ou études sur le son au cinéma demeurent rares – notamment en raison du préjugé donnant priorité à l'image et aussi de « l'obstacle » technique et technologique dont on ne peut faire l'économie – et celui-ci est donc bienvenu, même si son objet de départ, le son dans le documentaire, se confond progressivement avec le son « en général » (en particulier dans le séminaire de Lussas où les exemples vont de *M* de Lang aux films de Tati ou de Lynch).

51 **Entrelacs**, n° 7, mars 2009

Cette revue émane du Laboratoire de recherche en audiovisuel de l'ESAV de Toulouse.

Ce numéro s'intitule « L'Atelier » et visite successivement celui de Pialat (*Van Gogh*), Claudio Paziienza (*la Chute d'Icare* de Breughel), Nuri Ceylan, *la Belle Noiseuse* de Rivette, « l'atelier pédagogique de Luc Moullet », « clandestin » de Marcel Hanoun, *le Mystère Picasso* de Clouzot, *Prova d'orchestra* de Fellini et plusieurs autres. Relevons l'absence malheureuse de sommaire dans cette publication très illustrée.

52 *Études photographiques*, n° 23, mai 2009

L'ensemble des articles que publie cette revue qui émane de la Société française de photographie présente toujours un vif intérêt pour l'historien du cinéma tant les « séries » respectives se croisent et s'interpénètrent, sans compter, plus simplement, quand les approches offrent des proximités non seulement d'objets mais de méthodes. Les questions de l'illustration (soit l'usage de la photographie dans les médias de masse), de l'exposition et des conditions artistiques de la photographie occupent cette dernière livraison (désormais bilingue français-anglais pour tous les articles). Signalons en particulier l'article de Bernd Stiegler, « Quand une vue d'arbres est presque un crime » qui relie Rodtchenko, Vertov et Kalatozov à partir d'une polémique surgie en 1928 dans la revue soviétique *Sovietskoïe kino* dont avait déjà traité Rosalinde Sartori (dans J-C. Lemagny, A. Rouillé, dir., *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Larousse, 1986 [*History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Cambridge Ms, Cambridge University Press, 1987]). Le cliché incriminé est celui d'un arbre – un pin – photographié en contre-plongée « absolue », d'en-bas, point de prise de vue opposé par Rodtchenko à celui « à hauteur du nombril » institué de toute éternité ou presque... L'accusation de « formalisme » qu'on instruit à cette occasion manifeste bien la ligne de fracture entre l'engagement « total » de l'avant-garde et les conceptions traditionnelles des responsables politiques et leurs porte-plume. Pour Rodtchenko, comme pour son ami Vertov, l'objectif photographique est un nouvel organe, « surhumain », vecteur d'une révolution de la vision qui doit permettre – avec d'autres facteurs sociaux et politiques – une révolution des comportements quotidiens et, à terme, l'émergence d'un homme nouveau. Donner un autre point de vue sur un arbre fait donc partie de cette démarche et photographier un arbre *comme* une cheminée d'usine également. Stiegler évoque, un peu brièvement, la polémique – à laquelle participent la revue *Novi Lef*, Tretiakov, Kouchner – et la voit s'achever avec l'exclusion du photographe du groupe Octobre en 1932 et sa marginalisation (ce dont on pourrait discuter). L'intéresse, dans un deuxième temps, la « poursuite » de la révolution visuelle de Rodtchenko dans *Trois chants sur Lénine* de Vertov (1934) qui reprend, au début et à la fin du prologue, des plans de pins filmés « à la Rodtchenko » tandis qu'au milieu se trouve une photographie de Lénine à Gorki. Ainsi serait exposée une véritable « politique de l'image » cautionnée par Lénine. Le rapprochement est judicieux, mais on aurait pu relever tout de même que Vertov n'avait pas attendu 1934 pour filmer de ce point de vue ! Quiconque a vu *l'Homme à la caméra* (1928), ce film qui « rallia » Malévitch à sa cause pour son « futurisme », s'en est rendu compte puisqu'on montre à de multiples reprises l'opérateur escalader les cheminées ou des poteaux télégraphiques pour filmer la ville de dessus vu ainsi de dessous – articulant de la sorte les deux points de vue, figure vertovienne récurrente. Le troisième temps de cette vue d'arbre se trouve dans le fameux plan « subjectif » de *Quand passent les cigognes* de Kalatozov sur les bouleaux que voient tourner dans sa chute mortelle Boris (image qui a souvent été référée à un passage de *Guerre et Paix* de Tolstoï). Cette citation à la fois de Rodtchenko et de Vertov offrirait une « rectification politique » de ces derniers en substituant Boris à Lénine et en proposant une image des hésitations, égarements,

fautes et crises du peuple soviétique. Là encore il n'aurait pas été inutile de s'intéresser au parcours de Kalatozov, protagoniste de l'avant-garde et auteur d'un film réalisé avec Tretiakov, *Sel de Svanétie* riche en prises de vue correspondant à la « nouvelle vision », et surtout au rôle de son opérateur, Serguéi Ouroussevski qui fut un élève... de Rodtchenko aux Vkhoutein et qui s'y réfère fréquemment dans ses écrits. Cependant la « caméra émotionnelle » d'Ouroussevski correspond mal à l'« objectivisme » des constructivistes. La « rectification » se tient-elle là?

- 53 **Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences**, vol. 66, n° 1, 2009

Un numéro thématique sur le sujet : « Moving Images : Film in Medicine and Science » avec des études en allemand et en français dont notamment Jakob Tanner les métamorphoses du savoir au cinéma dans la vulgarisation scientifique), Francesco Panese (« Rhétoriques visuelles de la cinématographie en médecine »), Philipp Osten (sur la naissance des « Kulturfilms » allemands) et Mireille Berton (« Cinéma et sciences du psychisme en 1900 : la névrose, la paramnésie, la transe »).

- 54 **Images documentaires, « Georges Rouquier »**, n° 45, 2^e et 4^e trimestre 2008

En 2009, Georges Rouquier aurait eu 100 ans. Belle occasion de célébrer une œuvre riche et méconnue où *Farrebique* continue de jouer le rôle de l'arbre qui masque la forêt. Alberto del Fabro a orchestré, en novembre à la Cinémathèque française, la plus importante rétrospective jamais consacrée au cinéaste languedocien incluant non seulement films de cinéma, mais aussi films de commande, séries télévisées, films interprétés ou narrés par Rouquier. Tandis que Brigitte Berg prépare, pour les Documents cinématographiques, une série de dvd qui verront le jour en 2010, la revue *Images documentaires* consacre à Rouquier une livraison dont le noyau dur est un dossier en deux volets de François Porcile sur *Farrebique*. La première partie est un long entretien inédit que le journaliste a eu avec le cinéaste en 1984-1985, première étape d'un projet de livre qui ne vit jamais le jour. Rouquier y évoque ses maîtres (Flaherty, Chaplin, les cinéastes russes), les conditions difficiles du tournage (froid, manque de personnel et d'argent, problèmes techniques), la direction d'acteurs non professionnels, le désir de capter les moindres frémissements de la nature, le long travail de réduction du montage. La seconde partie, rédigée à partir de la revue de presse du film, est consacrée à la réception de *Farrebique* et aux polémiques qu'il a suscitées : sa non sélection au Festival de Cannes 1946 orchestrée par Henri Jeanson (« Je ne tiens pas la bouse de vache pour une matière photogénique ») et sa présentation officieuse, sanctionnée par un Prix de la critique internationale créé sur mesure ; la difficulté du film à trouver sa place dans la production (documentaire ou fiction ?), les questionnements sur sa genèse (« authenticité » contre « tricherie »), sa direction d'acteurs et l'utilisation de trucages. Une réédition de textes de François Porcile et Alain Bergala sur *Biquefarre* et les courts-métrages de métiers (*le Tonnelier, le Charron, le Chaudronnier*) viennent compléter le dossier.

- 55 **Journal of Film Preservation**, n° 79/80, mai 2009

Simple bulletin de liaison entre les membres de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) à l'origine, *Journal of Film Preservation* est devenu, depuis quelques livraisons, une véritable revue internationale trilingue (anglais, français, espagnol), aux rubriques régulières et aux sommaires denses. Le dernier numéro contient notamment les résultats d'une passionnante enquête d'Éric Le Roy et Robert Daudelin sur « L'édition dvd dans les archives du film ». À partir d'un questionnaire adressé à 150 institutions d'archives à travers le monde, les enquêteurs ont pu réaliser

une radiographie du sujet et des pratiques en vigueur : 30 archives (sur 53 ayant répondu à l'enquête) attestent d'une politique d'édition et d'une production moyenne de 3 dvd / an. Plusieurs avouent restaurer spécialement les films pour l'édition de dvd et ont opté pour une collaboration avec les ayants droit qui assurent eux-mêmes la commercialisation des films. Certaines se contentent de fournir à l'éditeur le matériel photochimique ou numérique nécessaire à la fabrication, d'autres prennent également en charge la direction scientifique du matériel d'accompagnement (livrets et bonus). Sans surprise, les critères d'édition sont avant tout la mise en valeur du patrimoine national et la volonté de mettre à disposition de publics diversifiés des collections patrimoniales. Un grand absent de l'enquête : la dimension économique de ces éditions : combien cela coûte et rapporte à l'institution ? Est-ce que les éditions ne se font pas au détriment d'autres missions plus traditionnelles des centres d'archives (conservation, restauration des supports argentiques). Le cas du *Crazy Cinematographe*, évoqué ensuite, offre un bel exemplaire de valorisation de collections par le biais de l'édition. Au départ, la Cinémathèque luxembourgeoise a le désir d'arracher le cinéma des Premiers temps au cercle des spécialistes pour l'offrir au public populaire qui fut le sien à l'origine. Pour ce faire, ils vont construire en 2007 un chapiteau d'une centaine de places, le « Crazy Cinematographe », qui va se balader dans les foires et parcs d'exposition du Luxembourg et présenter un programme de films européens des années 1896-1916, regroupés dans cinq modules thématiques de vingt minutes chacun. Les films retenus feront également l'objet d'un double dvd édité conjointement par le Filmmuseum de Munich.

D'autres articles de la livraison sont consacrés au Musée du cinéma / Cinematek de Bruxelles, à la Cinémathèque uruguayenne avec un entretien avec Manuel Martinez Carril, son fondateur réalisé dans le cadre du projet « Histoire orale » de la FIAF, le film *Theresienstadt 1942* attribué à Irene Dodalova, les archives de la société américaine Triangle conservées à la Cinémathèque française, la nouvelle restauration des *Nibelungen* de Lang par le Murnau-Stiftung de Wiesbaden. Autant d'articles rédigés par les conservateurs et restaurateurs chargés des projets, ce qui a pour conséquence fâcheuse de neutraliser toute lecture critique des réalisations.

56 **Margem Esquerda. Ensaio marxistas**, n° 7, 2006

Ce numéro de cette revue brésilienne publiée à Sao Paulo – qui donne de la politique de ce pays et de ses enjeux, de l'analyse du pouvoir exercé par Lula, une image assez différente de celle à laquelle on est accoutumé en Europe – comporte plusieurs études ou éléments concernant le cinéma. « Cinema para a revolução/anotações sobre o som e sobre » est une conversation de Luiz Renato Martins avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Par ailleurs Jean-Claude Bernardet commente le film de Varda *les Glâneuses et les glâneurs* tandis que Daniela Pinto Senador s'interroge : le cinéma Novo a-t-il été un instrument de combat ? Notons encore la publication d'un long texte d'Adorno de 1951 sur une théorie freudienne et le padrao (père) de la propagande fasciste revisitant les théories sociales de Freud et notamment ce qu'elles devaient à Gustave Le Bon et sa « psychologie de la foule ».

57 **Matériaux pour l'histoire de notre temps, « Écritures filmiques du passé »**, n° 89-90, janvier-juin 2008

Publié dans le prolongement du séminaire « Écriture du passé. Traces et mise en forme » organisé depuis 2006 par Odette Martinez-Maler (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) et Laurent Véray (Université Paris X-Nanterre), ce numéro donne la parole à des réalisateurs, philosophes, esthéticiens et

historiens autour du genre « documentaire historique ». La première partie, « Les images d'archives », s'attache à des études de cas utilisant l'archive iconographique pour raconter les grands événements tragiques de l'histoire du XX^e (guerre de 1914-18, révolution russe, etc). La deuxième partie, « Sources », explore les ressources de quelques instances de conservation des sources audiovisuelles. « Les témoignages filmés » donne la parole à quelques « maîtres » contemporains du film d'archives : Pierre Beuchot (dont le film *le Temps détruit : lettres d'une guerre 1939-1940*, accompagne la publication), Carmen Castillo, Laurent Roth, etc. Les concepteurs ont eu l'idée, pour clôturer la publication, de rencontrer Marc Ferro, à l'origine des travaux « cinéma et histoire ». L'historien retrace son parcours de chercheur et d'auteur avec beaucoup d'application et questionne les sources, l'écriture, le conflit permanent entre approche didactique / poétique. Dommage que l'auteur de l'entretien n'ait pas pris soin d'éditer et de relire le texte avant publication. Il n'aurait pas manqué, alors, d'ajouter les références des articles, films et séries évoqués par Ferro, de corriger les coquilles (ah ! la fameuse « Cécile Saint-Laurent » (sic) !) et d'ajouter une filmographie en annexe. Exemples. Évoquant sa collaboration aux *Annales*, Ferro affirme que son « premier article doit dater de 1965 ou 1966 ». Aucune note ne vient affirmer ou infirmer la position. Plus loin : « J'ai fait un autre film sur la Grande Guerre ». Il manque le titre : *14-18 : transformation de la guerre* (1974). Ou encore « Pour mon film sur l'Europe... » : quel est son titre ? On pourrait ainsi multiplier les scories qui émaillent l'entretien, l'empêchant de devenir « la » référence qu'il aurait du être.

58 **Puck, « Les Marionnettes au cinéma », n° 15, 2008**

Revue annuelle consacrée à la marionnette et ses rapports avec les autres arts, *Puck* est depuis son n° 14, co-éditée par l'Institut international de la marionnette (Charleville-Mézières) et les Éditions L'Entretiens (Montpellier). Le n° 15, consacré aux marionnettes au cinéma (prises de vues réelles ou animation), réunit une vingtaine de contributions d'universitaires, de critiques et de praticiens qui sont autant d'éclairages sur le thème. Les textes sont contemporains ou anciens (René Daumal, 1934), rédigés sous forme d'essai ou d'entretiens (Garri Bardine, Les frères Quay). Les pratiques européennes et américaines fournissent le gros du corpus, sans pour autant oublier l'Orient (Japon, Chine) et l'Afrique.

Parmi les approches monographiques, le suédois Mats Rodhin s'attache à recenser avec un soin d'entomologiste l'apparition de marionnettes tant dans les mises en scène théâtrales que dans l'œuvre cinématographique de Bergman, de *Crise* (1946) à *Fanny et Alexandre* (1982). Mais son texte devient passionnant lorsque l'auteur démontre que « le rôle physique du manipulateur est analogue à celui que Bergman fait jouer à Dieu dans certains de ses films ». Un dieu qui reste caché le temps de la représentation, mais tire néanmoins les ficelles de la tragédie.

On regrettera l'absence d'une filmographie et d'une bibliographie qui auraient pu faire de ce numéro « la » publication de référence sur un sujet jusqu'ici peu prisé par la recherche.

59 **Revue Giono, n° 2, 2008**

Documentariste, militant des maisons d'écrivains, passionné par les rapports cinéma et littérature, Jacques Meny publiait en 1978 un *Jean Giono et le cinéma* (Jean-Claude Simoën ; rééd. Ramsay 1990) et réunissait, deux ans plus tard, un volume des *Œuvres cinématographiques* (Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980). Poursuivant sa redécouverte du père de *Regain*, il a créé en 2007 une *Revue Giono*. Dans sa deuxième livraison, millésimée 2008, il revient sur un projet cinématographique resté inédit, ce *Chant du*

monde que Giono devait mettre en scène en 1943. Outre un texte qui donne les grands jalons de la genèse du projet, la revue publie un reportage en grande partie inédit : les repérages photographiques du film par André Gaspari (1913-2000) durant l'hiver 1943 et le printemps 1944. Trois séries de clichés montrent successivement le romancier-cinéaste à Montlaux, en Ubaye puis au Contadour. Loin de se contenter d'un relevé photographique des décors, le photographe s'intéresse à l'homme Giono, témoignant de ses moments d'intimité et de ses rencontres, découvrant un Giono « sans masque », en parfaite symbiose avec les paysages et les hommes de Haute-Provence.

- 60 **Revue historique des armées, « Guerre et cinéma », n° 252, 2008**

La revue du Service historique de la défense a confié à une poignée d'historiens et d'archivistes le dossier « Guerre et cinéma » de ce numéro, préfacé par Jean Tulard, où les historiens du cinéma brillent par leur absence (hormis dans les bibliographies). Après un vaste survol historique, sur « Le cinéma au service de la défense 1915-2008 », le dossier s'attache à une série d'éclairages sur des corpus plus restreints mais encore trop larges pour éviter les généralités : le cinéma de propagande nazi, les services cinématographiques français pendant la seconde guerre mondiale, les représentations de la Résistance dans le cinéma français, les productions est-allemandes de la DEFA. La seconde partie, « Variations » ne concerne plus le cinéma.

- 61 **Rocambole, « les Éditions Tallandier », n° 39/40, été-automne 2007**

Animée par une poignée de fouineurs passionnés, *Le Rocambole : bulletin de l'association des amis du roman populaire* continue, depuis une dizaine d'années, de défricher inlassablement des territoires laissés désespérément vierges par les universitaires. Une de leur dernière livraison s'attache aux éditions parisiennes Jules Tallandier, créées en 1870 et toujours en activité aujourd'hui, restées célèbres dans l'histoire de l'édition notamment pour leurs nombreuses collections de « petits livres » (« Livre national », « Romans de cape et d'épée », « Les Romans bleus », etc) vendus à un prix modique. Sans prétendre couvrir tous les aspects d'une production pléthorique, véritable reflet de l'édition française sur plus d'un siècle, les collaborateurs de cette livraison ont opté pour une série de coups de projecteurs sur les collections et auteurs, aidés en cela par la redécouverte récente d'archives. Dans cet ensemble d'une grande richesse, attachons-nous à scruter plus particulièrement la place non négligeable occupée par le cinéma dans cette maison d'édition. Un article de Christophe Bier sur la collection Cinéma-bibliothèque (pp. 207-21) et de bienvenues « Repères chronologiques » (pp. 233-284) permettent en effet de reconstituer les grandes étapes de cette aventure. *Les Vampires* de Louis Feuillade et Georges Meirs (adaptateur) ouvrent le bal en 1916 avec 4 volumes et 3 fascicules. Ce simple météorite enfantera, dans les décennies futures, une série de « périodiques » ou « collections » (le distingo est parfois subtil) qui témoignent à leur tour de la popularité du media cinéma : « Les Grands Films » (1918), « Les Chefs-d'œuvre du cinéma » (1920-1923), « Cinéma-bibliothèque » (1921-1940) divisée en 4 séries comptant en tout près de 900 volumes !, « Ciné-Or » (1928-1929 ?), « Le Film : stars et girls de cinéma » (1932), « Les Films succès » (1933), Ciné-roman film (1933- ?) et, pour clore l'aventure, « Romans de cinéma » (1952). Il serait temps que quelques chercheurs inventorient en détail ces collections de films racontés et autres romans-photos (cf. à ce propos la note 1, p. 212), puis se lancent dans une étude de leur diffusion et de leur réception afin d'enrichir aussi bien notre connaissance de l'édition littéraire populaire que de la diffusion cinématographique.

62 **Sociétés & Représentations**, n° 26, novembre 2008

« Gloire et pouvoir », numéro dirigé par Evelyne Cohen, s'attache au gré de diverses études de cas, à examiner les représentations que recouvre le mot « gloire » ainsi que les usages du mot. D'abord d'usage liturgique, le terme s'applique, à partir du XVII^e siècle au Prince, s'exemplifie dans la figure du soldat vainqueur et devient un concept politique central. Les arts (peinture et architecture) élaborent des formes propres à signifier la gloire tandis qu'à l'âge démocratique les usages du mot évoluent, le simple soldat connaissant la gloire militaire et la caricature dénonçant les gloires usurpées des puissants. Gagnant le sport et le champ médiatique, la gloire en vient aujourd'hui à signifier simplement « célébrité ». Le psychanalyste Paul-Laurent Assoun envisage « l'inconscient glorieux », Pascal Goetschel étudie « la gloire au théâtre » à travers le *Jules César* de Shakespeare (que filma Mankiewicz comme on le sait), Myriam Tsikounas s'interroge sur le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud où le roi est vieux et qui pourtant, apprécié par le monarque, devint célèbre, Daniel Rabreau sur « la gloire de Louis XV touchée par les Lumières », Thibaut Trétout aborde, avec « Les fils de Louis-Philippe ou la gloire du Roi des Français », la « crise de représentation de la figure du souverain » et la stratégie iconographique qui lui répond, Annie Duprat montre comment David, peintre néo-classique avant la Révolution, déploya, lui, une stratégie de légitimation en acceptant la commande d'un Saint Roch, protecteur des pestiférés, qui lui assurera la gloire... Isabelle Rouge-Ducos analyse « les arcs de triomphe de l'Antiquité au XX^e siècle » et Dominique Poulot la « poétique et la politique des expositions muséales à propos des grands hommes, de la victoire et de la défaite », Brigitte Morand examinant, de son côté, la représentation du « couple américano-soviétique dans les manuels scolaires français ». Pour ce qui concerne le cinéma, on signalera une analyse d'*Ivan le terrible* d'Eisenstein par Mikhaïl Iampolski qui replace la démarche du cinéaste dans une généalogie théâtrale et littéraire de la fin du XIX^e siècle voyant l'ap-parition du portrait psychologique puis l'opposition « holiste » à celui-ci (Tolstoï, Vs Ivanov, Stanislavsky, Meyerhold...). Pour lui la figure d'Ivan dans le film est avant tout « composite », combinant des clichés empruntés au Christ, à Méphistophélès, Don Quichotte et engageant des rapports de similitude entre le Tsar et ses ennemis, au point de faire du souverain un « vide ». Dimitri Vezyroglou étudie quant à lui le *Bonaparte* de Gance que Moussinac apparentait au fascisme. En examinant dans les fonds Gance de la BNF et de la CF les sources et les références du cinéaste, l'auteur, opposant la genèse à la réception, conclut à « un décalage culturel » (il est imprégné de Hugo, Stendhal et surtout Carlyle) débouchant sur un « malentendu idéologique ». Notons encore dans des domaines connexes, « Migrations de Mai 68 : de l'affiche à la bande dessinée » (Bertrand Tillier) et un compte-rendu de l'exposition sur « La mythologie de l'ouest dans l'art américain (1830-1940) » (Agathe Cabau). En outre une étude de Daryl Lee sur *Fiorile* des frères Taviani s'interroge sur la mise « hors-cadre » du *Risorgimento* dans ce film retraçant l'histoire de l'Italie moderne à travers l'évolution d'une famille aisée de Toscane, de l'occupation bonapartiste de la Péninsule à la Résistance au fascisme. L'hypothèse du film (réalisé en 1993) est que l'Italie verrait se répéter un rejet cyclique des valeurs républicaines « inaptes à s'implanter dans un sol qui lui serait hostile ».

63 **Sociétés & Représentations**, n° 27, avril 2009

« Figures animales », numéro dirigé par Annie Duprat, n'offre aucune « entrée » cinéma – on peut s'en étonner (fût-ce en se référant aux travaux respectifs en la matière de Philippe-Alain Michaud et de Raymond Bellour) – mais des études qui ne peuvent

manquer d'intéresser les historiens du cinéma « des premiers temps » compte tenu de sa mixité avec des « séries » culturelles voisines telle la caricature (« Le porc dans la caricature politique (1870-1914), une polysémie contradictoire » par Guillaume Doizy, « 1856 vue par le *Charivari*, année bestiaire ou année zoo ? » par Agnès Sandras-Fraysse et, en dehors du sujet du numéro, « Le péril jaune à travers la caricature selon René Pinon » par Bruno de Perthuis), le cabaret (« L'« Armée du Chahut » : les deux Vachalcades de 1896 et 1897 » par Laurent Bihl), la gravure et le dessin (l'écrivain et artiste expressionniste Alfred Kubin par Daniel Lagrangé ou l'artiste allemand antinazi, Hans Grundig [1901-1958] lié à la *Neue Sachlichkeit* et militant communiste, par Jeanne-Marie Poitevin), ou encore les liens du cinéma actuel avec l'art contemporain (où le rapport homme-animal occupe la place d'une « métaphore trouble » selon Raphaël Fonfroide ou le corps de l'animal devient moyen d'expression – « l'animal à l'épreuve de l'art contemporain, le corps comme matériau » par Barbara Denis-Morel). Sans compter des approches littéraires éclairant l'œuvre de Simenon ou des romans féminins au XVIII^e siècle et un grand entretien avec l'historien Maurice Agulhon.

64 ***Studies in Russian & Soviet Cinema***, vol. 3, n° 1, 2009

Trois études intéressantes dans cette revue vouée aux cinémas russe et soviétique. Une recherche d'Emma Widdis, « *Faktura* : depth and surface in early Soviet set design », analysant les liens entre le décor dans le cinéma soviétique des années 1920 et les travaux des plasticiens et des architectes des *Vkoutemas* (constructivisme). Ainsi Rodtchenko, « décorateur » (ou pour mieux dire « constructeur du milieu matériel du film ») dans la *Journaliste* de Kouléchov (film en partie perdu), participe d'une tendance à traiter l'espace filmique non dans son illusoire profondeur mais dans sa planéité. Jeremy Hicks aborde la représentation de l'Holocauste à travers un film de Mark Donskoi, *Nepokorennye* (*les Insoumis*, 1945) qu'on trouve également dans la catalogue *Kinojudaïka* de la Cinémathèque de Toulouse (voir plus haut). Laura Pontieri Hlavacek s'intéresse de son côté aux films d'animation soviétique des années 1960 comme reflet du « Dégel ».

65 ***Studies in Russian & Soviet Cinema***, vol. 3, n° 2, 2009

Ce numéro, introduit par Andrey Shcherbenok, s'intéresse à la « sexualité à l'écran dans le cinéma russe, soviétique et post-soviétique ». Ainsi on trouve une étude sur le cinéma d'Evguéni Bauer de 1913 à 1917 (« Hommes en manque, femmes désirantes et effondrement social » par Louise McReynolds), une astucieuse analyse du statut du spectateur dans l'URSS de la fin des années 1930, selon laquelle le cinéma viserait à constituer une communauté de femmes tournant leur regard et leurs désirs vers Staline (les mâles se trouvant par là-même « émasculés » comme ils le sont déjà dans le réalisme socialiste), mais ouvrant par là aussi une avenue à une possible expression du désir lesbien chez les femmes (« Stalin's harem : the spectator's dilemma in late 1930 Soviet film » par Anne Eakin Moss). En s'appuyant sur *Quand passent les cigognes* de Kalatozov et en particulier la scène du viol, Nancy Condee, de son côté, voit moins dans l'image – soumise à des normes conventionnelles de représentation admise – que dans l'usage du médium, le lieu de l'expression du désir sexuel. En l'occurrence la « caméra émotionnelle » d'Oroussovski renouant avec le « modernisme ». De son côté Volha Isakava traite du « Corps dans le noir : corps, sexualité et trauma dans le cinéma de la pérestroïka » et Gregory Carleton de « sexe et mort dans la *Neuvième Compagnie* (de Bondartchouk) et *Cargo 200* (de Balabanov) ». Dans la section « Documents », Birgit Beumers introduit à une recherche en archives de Nikolai Izvolov, Natalia Miloserdova et Natalia Riabchikova qui publient un dossier passionnant de textes et lettres sur

Margarita Barskaia – épouse de Piotr Tchardynin, réalisateur d’avant la Révolution – pionnière du cinéma soviétique pour enfants qui paya de sa relégation qui la conduisit au suicide, sa proximité avec Karl Radek (un des dirigeants bolchéviks éliminés par Staline en 1937).